



HAL
open science

”Le zinzin ou comment interpréter la répétition en chanson”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Le zinzin ou comment interpréter la répétition en chanson”. Phaeton, 2023, ”La chanson, les zinzins” (9), pp.45 à 66. hal-04261855

HAL Id: hal-04261855

<https://hal.science/hal-04261855v1>

Submitted on 27 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le zinzin ou comment interpréter la répétition en chanson

Joël July. UR 4235 CIELAM, Aix-Marseille université, Aix-en-Provence, France

« La répétition est bien la plus puissante des figures, c'est-à-dire la plus poétique. »
Georges Molinié, *Elément de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, p. 136.

L'association du mot *zinzin* avec la chanson de Barbara du même titre, sur l'album de 1970 *L'Aigle noir*, n'est pas aussi évidente qu'on peut aujourd'hui le croire ou que pourrait le laisser croire la problématique de ce numéro de la revue *Phaeton*. Certes la construction morphologique du mot, par gémiation d'une onomatopée, à l'instar d'autres expressions familières ou cris d'animaux (*blablas*, *toctoc*, *cotcot*, *glouglou*, *teufteuf*, *frou frou*, *cuicui*, *glagla*, *ronron*, *crincrin*), peut fort bien désigner péjorativement la chanson elle-même. Le titre de Barbara ne s'en prive pas. Pourtant, à lire les dictionnaires qui enregistrent les acceptions du mot, *zinzin*, en tant que substantif masculin, renvoie soit à un bruit déplaisant et mécanique, à l'origine militaire, soit à un orchestre très bruyant comme celui d'un bastringue ou d'un bal populaire. Le trait sémantique du /brouhaha/ qui s'est déporté du domaine martial au domaine musical a certainement favorisé l'extension du mot dans l'esprit de la chanteuse. Dès 1965, dans une émission d'André Flédéric intitulée *Central variétés*, elle évoque sa féminité retrouvée dans sa façon de « zinziner ses zinzins ». Si donc le *zinzin*, comme le souhaite Barbara, peut équivaloir à un objet chanson, ce dernier serait, comme le sous-entend son origine onomatopéique et argotique, un piètre exemplaire de ce que cet art peut réaliser. Il évoque pour elle les titis parisiens, les flonflons (autre gémiation d'une onomatopée) du bal avec accordéon ou limonaire, « trois petites notes de musique » un peu ringardes et lancinantes. Que cette façon de décrédibiliser la chanson, et d'ailleurs plutôt ses propres chansons, soit bien dans la manière d'une Barbara qui joue la modestie, ou la ressent au plus fort de sa veine artistique, n'a pas de quoi nous surprendre¹. Ce goût pour les chansons de quatre sous, gouailleuses voire populistes, n'est pas non plus très déroutant, chez Barbara, dont le répertoire à ses débuts puisait dans la chanson réaliste du premier XXe. Pourtant, à l'occasion d'une analyse minutieuse de ce titre méconnu de Barbara, il conviendra de s'interroger sur les rapports étroits et multiples que la chanson, si on veut bien lui reconnaître une valeur poétique, entretiendrait avec les phénomènes de redondance², qu'ils soient textuels ou musicaux. Comment interpréter la répétition en chanson ?

¹ Cf. Joël July, *Les mots de Barbara*, PUP, Collection « textuelles », 2004, notamment la conclusion de l'ouvrage.

² *Redondance* et *répétition* sont-ils synonymes ? Redondance implique répétition emphatique (sens courant) ou inutile et désambiguïsante (d'un point de vue linguistique). Il y a donc déjà un point de vue péjoratif à traiter une répétition comme une redondance et nous laissons l'auditeur juge de cette appréciation.

Le zinzin de Barbara

C'est peu dire que le texte de Barbara sur une musique de Jean-Jacques Debout fasse la part belle à la répétition. Il en est à ce point traversé que l'on a du mal dans un premier temps à distinguer ce qui en serait le refrain et ce qui en serait les couplets³. Il faut bien se rendre à l'évidence que la seule partie variante serait le huitain central qui ne se produit pourtant musicalement que pour une seule occurrence. Tout le reste, modérément changeant, se duplique : aussi bien la strophe qui égrène les temporalités de cette « rengaine » que celle qui décrit les charmes de ce « zinzin » ; elles-mêmes construites sur un modèle identique de quatre quintils et de multiples appariements lexicaux (« Paris », « méfier », « été » et toute la deuxième moitié de ces refrains). La ressemblance et donc l'effet de redite de ces structures sont assurés par des rimes communes : *in*, puis [i] puis [e] puis à nouveau *in*. Pour l'auditeur, nous semblons ne jamais sortir de cette rengaine qui se désigne elle-même dans la chanson. Le texte instaure comme zinzin à la fois un objet du monde indéfini valant pour n'importe quel objet de la même classe (comme en témoigne l'article *un*, de sens indéterminé et générique) mais aussi, par la force et le pouvoir de la performance, la pièce musicale qu'on est en train d'entendre et dont la musique entraînant, l'ambiance « front populaire » reflètent bien le propos⁴ (le déterminant démonstratif *cette* qui possède à la fois, selon les occurrences et leur contexte, un statut anaphorique et déictique en atteste). A cette redondance de l'ensemble du texte, disons macrostructurelle, s'ajoute la multitude d'épanalepses rapides et essouffées, à peine légitimées par la syntaxe. Celle-ci déroule un effet sériel, une impression de juxtaposition et d'énumération, par des successions et des emboîtements : énumération de phrases nominales (« une » ... « une » ... « une » ...), extension de génitifs (« de ce » ... « de ce » ... « de cette » ...), réductions immédiates (« Un sacré petit zinzin / Drôle de petit zinzin »), répétitions conventionnelles et assumées (« Tiens, tiens », « C'est bien, c'est bien, c'est bien ») ; à tel point que la chanson semblerait ne pas vouloir se terminer et pourrait sur son « air à trois temps » se poursuivre *ad libitum*. Cette impression d'un inlassable retour inachevé est également accrue par les indices temporels. Les vingt vers des refrains rejouent une même progression chronologique : « matin », « midi », l'impression de soirée que donne le bal du 14 juillet « jusqu'au petit matin ». La boucle journalière est bouclée. Combinée à un présent itératif, cette succession, à l'intérieur d'une journée, déborde sur le cycle des saisons (« été »), et finalement sur la totalité de l'existence par le biais de la remémoration : « qui vous revient soudain », « depuis le fond des temps ». Or ce qui résiste à l'évanouissement des jours et des « vingt ans », c'est l'obnubilant zinzin⁵, qui rend bien dans sa connotation péjorative et sa formation argotique cette impression obsédante. Barbara d'ailleurs n'hésite pas à réutiliser, en plus du titre, 20 fois le mot et son polyptote néologique « zinzinant ». La chanson met rythmiquement et phonétiquement en œuvre le processus obsessionnel qu'elle décrit sur le mode ludique. Elle nous épuise à coup de zéaiements, en accumulant les occasions favorables qu'a l'objet chanson de nous harceler, en les soulignant par des syntaxes et des morphologies duplicatives (l'adverbe *encore*, la coordination par *et*, le préfixe *re-*). Car cette chanson si futile qui pourtant dévore, c'est nous tous qui en sommes les victimes, interpellés collectivement par un pronom de 2^e personne du pluriel : « Et qui vous revient soudain ». N'est-il pas sacrilège de transformer en chanson de la saturation cet air futile et dansant ? Ne risque-t-on pas, à trop vouloir accorder d'importance à un aveu de superficialité de l'objet chanson, d'en dénaturer la légèreté ? Car à tous les niveaux textuels, Barbara joue pour nous : au niveau des

³ Voir pour un dispositif similaire *La Vie en rose* d'Edith Piaf. La chanson commence par un couplet qui se réduit à un quatrain avant de laisser la place à un énorme refrain de quatorze unités métriques. Le deuxième mouvement de la chanson, qui bisse les derniers vers du refrain, accentue ce déséquilibre.

⁴ C'est le principe connu de la métachanson ou plus précisément de la métadiscursivité des chansons. Pour un prolongement, voir l'article de Stéphane Chaudier, « Métachanson et mystification : Charles Trenet et l'évidement lyrique », Actes du colloque international Charles Trenet, *Que reste-t-il de ses beaux jours ?*, Audrey Coudeville et al. (dir.), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants sons », 2021.

⁵ Le ver d'oreille, dirait Peter Szendy (Voir : *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Paris, éditions de Minuit, 2008).

sonorités « de ce zinzin si joli » (sifflantes et palatales), au niveau du vocabulaire pauvre (« zinzin de rien »), au niveau de la grammaire (« drôle de petit zinzin », la substantivation de l'adjectif est familière ; « Faut se méfier », l'ellipse du pronom impersonnel est elle aussi familière). Il s'agit justement de ne pas prendre au sérieux, de ne pas tirer vers le grave ces airs qui nous traversent et constitueront peut-être la consolation de nos nostalgies. D'ailleurs l'ancrage populaire de la chanson se mesure aussi aux discours conventionnels qui y sont insérés sans précaution, furtivement⁶. Aux phrases stéréotypées des chansons romantiques que diffusent les bals festifs, il est amusant d'entendre un interlocuteur répondre, Barbara, la « femme qui chante » ou la cantrice⁷, ou peut-être le personnage qui croit recevoir en dansant cette promesse d'amour éternel : « Tu sais, je me méfie / C'est long, la vie ». Ces énonciations ambiguës mettent une dernière ironie dans la bouche de Barbara : ces chansons de la musette, ces variétés d'un été, ces flonflons nostalgiques qui respirent un autre âge (et comment ne pas s'en amuser en 1970, deux ans après mai 68, quinze ans après l'envahissement du paysage musical par le rock, la nouvelle folk et le twist) ne doivent pas être pris pour argent comptant. Les promesses de bonheur qu'ils font ou auxquelles ils nous font croire n'engagent que ceux qui veulent bien s'illusionner un instant. Elle, Barbara, elle n'est pas dupe. Pourtant, grâce à ces airs entêtants et sans prétention, un ciel tout gris sera « bleu au matin ». Et si dans un premier temps les adjectifs épithètes que Barbara attribue au zinzin pouvaient trouver un air modeste : *petit, charmant* au sens de *joli, sacré* en antéposition au sens de « fichu », *drôle* substantivé, leur répétition, leur combinaison leur donne un tout nouveau pouvoir ; celui, magique et mystique, de la chanson qui guérit des tristesses du temps qui passe, de l'oubli, comme l'affiche le couplet unique et essentiel. Alors si dans un premier temps Barbara nous dit de ce zinzin paradoxal « c'est peu, c'est bien », elle ne dira plus en fin de chanson que « c'est bien, c'est bien, c'est bien » et y insistera significativement. Comment s'en étonner ?

Ainsi, non seulement cette chanson offre une acception nouvelle au mot *zinzin* mais de surcroît elle établit doublement cette définition :

- d'abord elle délimite textuellement le domaine d'extension du zinzin. Un zinzin, pour elle, ce n'est pas n'importe quelle chanson, il renvoie à la nostalgie car il s'est introduit dans nos mémoires et même s'il est de nature populaire, même s'il se fredonne allègrement, il marque de son empreinte la bande-son de nos existences⁸ ;
- ensuite elle fabrique un exemple de cette chanson qui zinzine, en proposant des paroles métatextuelles sur un air de valse. Au bout de trois minutes, le zinzin a établi son parangon.

Il se trouve donc définitivement fixé par ce modèle : à la fois divertissant et obsédant, insignifiant et pénétrant, en un mot charmant.

Les lieux de la répétition

L'analyse détaillée du *Zinzin* de Barbara a formidablement déployé les diverses ambivalences de la répétition en chanson : facteur d'une textualité simpliste ou critère de poéticité ? impression de saturation oppressive ou encouragement au plaisir et à sa continuation, sa prolifération ? éternel retour ou instantané futile ? Mais d'abord, *Le Zinzin* nous a fait comprendre à quels multiples niveaux la répétition se faisait entendre (et attendre).

Le phonème

Si le chant est une certaine manière d'attribuer par la voix une couleur singulière aux phonèmes du

⁶ Voir la « fulgurance des discours directs libres » dans un article de Joël July : « Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïté narrative », *Questions de style*, 2010, Genres littéraires et pratiques énonciatives, 7, p. 117-130. [Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïté narrative \(hal.science\)](#)

⁷ Celle qui s'exprime à l'intérieur de la chanson indépendamment du support vocal que nous entendons et attribuons, provisoirement (chaque performance pouvant être faite par un autre interprète), à l'artiste Barbara.

⁸ Voir Louis-Jean Calvet, *Chanson. La Bande-son de notre histoire*, Paris, 2013, éditions L'Archipel.

phrasé ordinaire, donc possiblement d'en prolonger la durée, par des mélismes ou des vocalises, les sonorités de la chanson sont donc au premier chef concernées par la répétition : échos ou récurrences phoniques, allitérations, assonances, rimes plurisyllabiques dites léonines, rimes équivoquées, rimes couronnées, qui influencent la perception de la fin de l'unité musicale et proposent, plus conventionnellement, des rimes (homophonies de fin de vers) qui peuvent devenir signifiantes et influencer le ton général de la chanson⁹. Ainsi au cœur de la chanson, la répétition fait système : elle segmente, structure, organise.

Mais avant tout elle possède des vertus rythmiques qui s'accommodent on ne peut mieux de l'accompagnement musical¹⁰. L'itération phonique, comme l'appelle Georges Molinié, est à rapprocher d'un « effet de bruitage, très proche en réalité de la pratique des arts du son¹¹. » Et la multiplication des sifflantes sonores dans *Le Zinzin* de Barbara donnait cette coloration amusante, populaire et entêtante, censée servir d'emblème à la définition légère et à la réception futile que la chanteuse exposait. La répétition en régime poétique met donc en équivalence la forme et le sens et cet autotélisme entre dans sa fonction poétique. « Comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme

⁹ Nous ne nous appesantirons pas sur cette répétition sonore réglée que constituent les rimes. Signalons seulement leur nécessité dans les objets-chansons (voir Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, L'Harmattan, 2007, coll. « Univers musical » et notamment le chapitre « Maintiens ostentatoires », p. 56-63). Les rimes font système avec le compte syllabique (souverain en poésie traditionnelle), corrélé à la syntaxe (les accents toniques de groupe) mais aussi à la mélodie (les unités musicales) et la voix (inflexions, pauses, le plus souvent corrélées à la mélodie) pour dégager (ce qui pourrait n'être pas nécessaire pour un genre oral) un système de « vers de chanson », qui en permet la transcription tabulaire sur une page à la manière d'un poème, mais également en assure la progression, le mouvement, donc l'achèvement. Ils sont donc la première structure rythmique de la chanson. Leur mise en équivalence d'une strophe à l'autre, leur répétition périodique permet de dégager la macrostructure de la chanson et souvent sa cyclicité, elle-même facteur de leur identification. Pour un prolongement de cette réflexion, voir Joël July, « Le vers de chanson : de la convergence à la discordance », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, 2020, *Poésie & Chanson*, n° 1091, p. 120 à 142 ("[Le vers de chanson : de la convergence à la discordance](https://www.archives-ouvertes.fr/)" ([archives-ouvertes.fr](https://www.archives-ouvertes.fr/))). Cette simplicité de la rime, lieu le plus visible de la répétition en chanson populaire, n'est jamais mieux sentie que lorsque des paroliers experts dans des jeux subtils la compliquent pour un détournement significatif : attirer l'attention sur elle, lui donner une mission symbolique. Ainsi les rimes rares, surprenantes et virtuoses chez Serge Gainsbourg, par exemple dans *L'Anamour* (1968) :

Aucun Boeing sur mon transit
Aucun bateau sur mon transat
Je cherche en vain la porte exacte
Je cherche en vain le mot exit

ou davantage encore les rimes en [ãg] (*bangs*, *exsangue*, *langue*, *tangue*) et *-ing(u)* (*dingues*, *bringue*, *déglingue*, *cinglés*) de *Comme un boomerang* du même Gainsbourg (1975). C'est également le cas exemplaire des chansons qui utilisent une syllabe atone de l'intérieur des vers voire de l'intérieur des mots (ce qui est une infraction majeure du canon poétique) pour créer, par la musique et la voix, une rime brisée. Bien sûr, Georges Brassens dans *La Non-demande en mariage* (1966, album 11), qui fait entendre le mot « deux » dans cette articulation particulière de la préposition *de* ou de la première syllabe du verbe *demander* lors du premier alexandrin de son refrain en distique (« J'ai l'honneur de / Ne pas te de / -mander ta main / Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin ») ; ou encore Serge Gainsbourg dans ce titre qu'il écrit pour Françoise Hardy en 1968, *Comment te dire adieu*, qui fait entendre l'abréviation substantivée *ex* (« précédent partenaire ») à toutes les occasions que lui offrent ses couplets et son refrain variant :

Sous aucun prétext-
te, je ne veux
Avoir de réflex-
es malheureux
Il faut que tu m'ex-
pliqu' un peu mieux
Comment te dire adieu

¹⁰ On prendrait avantageusement en exemple les homéotéleutes de *Louxor j'adore* (Philippe Katerine, *Robots après tout*, 2005) qu'analyse musicalement Catherine Rudent dans « La chanson à rime » (*La Chanson populittéraire*, Gilles Bonnet (dir.), Paris, Kimé, 2013, p. 119).

¹¹ Georges Molinié, *op. cit.*, p. 98.

explosion d'émotion. » Cette citation de Roman Jakobson¹² trouve tout son intérêt dans le cadre d'une analyse de répétitions phoniques qui sous une apparence aléatoire cherchent à susciter symboliquement une impression chez le lecteur¹³ qui subvocalise le texte qu'il lit¹⁴. Mais en chanson, qui n'est pas seulement un genre textuel, cette « forme sens » devient une « forme sens genre » renvoyant aussi la reduplication sonore des mots à la composante rythmique de l'accompagnement musical. Prenons pour exemple, un tube du chanteur Slimane¹⁵, gagnant de l'émission *The Voice, Paname*, sur son premier album. Dans le refrain, la répétition d'une voyelle en tête de proposition, qui duplique le sujet de l'action (l'arrivée chargée d'espoir à Paris) en adjoignant à sa seule personne ses « rêves » et son « sac à dos » (marqueur de pauvreté et/ou de liberté¹⁶) imite la technique du *scratching*¹⁷ ; par la voix, Slimane reproduit ce qu'un DJ ferait mécaniquement aux sons :

Paname, Paname, on on on arrive
Paname, Paname, on on on arrive

Et bien sûr, nous ne disons rien encore de la répétition de l'apostrophe géographique, que Slimane chante avec enthousiasme et qui rappelle par intertextualité le titre de Léo Ferré¹⁸. Nous ne disons rien du bissage de la même formule. Nous ne disons rien du fait qu'il s'agisse d'un refrain que, pour ses vertus mnémotechniques et commerciales, nous entendrons un grand nombre de fois dans la chanson.

On pourrait prendre un exemple plus simple ou plus traditionnel de cette « forme sens genre » dans les habituelles lallations dont le corpus de la revue nous offre deux beaux exemples : la chanson d'Edith Piaf, sur laquelle nous reviendrons, et MC Solaar pour son titre *La la la, la*¹⁹. Emblématique du chant, la note musicale répétée y sert de refrain pour séparer les longs couplets : on pourrait s'arrêter à cette seule « forme genre » mais il faut remarquer que par deux fois, à la fin des couplets, c'est la voix du chanteur (assimilable au chanteur MC Solaar, comme souvent dans un rap qui investit la dominante « ego trip ») qui introduit et amène ce refrain :

De Copacabana à ta cabane au Canada

¹² Elle date de 1933 même si on ne la trouve publiée qu'en 1973 : Roman Jakobson (1973), *Questions de poétique*, Paris, Seuil.

¹³ Selon Jean-Paul Sartre, dans *Situation II*, la poésie considère le mot comme une chose (un signifiant) et la prose comme un simple sens (un signifié). Cf. ses analyses de Florence ville femme et ville fleur. Et en écho, réécoutons une chanson comme celle de Gaëtan Roussel, *La Barbarie*, sur l'album *Orpailleur* (2013) : [La Barbarie - YouTube](#)

C'est peut-être une ruse subtile
On dirait le nom d'une fille
On l'imagine douce et jolie
Est-ce pour mieux séduire les hommes ?
Ces trois syllabes qui sonnent
Pour mieux se glisser dans leurs rêves
Un couteau entre les lèvres
C'est presque un prénom
Presque un pays
C'est une invitation
C'est presque un prénom
C'est presque un fruit
C'est une tentation

¹⁴ Voir Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture*, Paris, éditions La Découverte, 2022.

¹⁵ Slimane, *Paname*, album *À bout de rêves*, 2016.

¹⁶ Ainsi la répétition du sujet *on* pourrait aussi s'interpréter comme un bégaiement de gêne ou d'appréhension devant l'importance de l'événement : l'accès à la capitale pour chercher à vivre de « [s]es chansons ». *Paname*, de surcroît, est métatextuelle puisqu'elle évoque le parcours supposé du chanteur en quête de succès.

¹⁷ Le *scratch* (ou *scratching*) est un procédé consistant à modifier manuellement la vitesse de lecture d'un disque vinyle sous une tête de lecture de platine vinyle, alternativement en avant et en arrière, de façon à produire un effet spécial.

¹⁸ Léo Ferré, *Paname*, album *Paname*, éditions Barclay, 1960.

¹⁹ MC Solaar, *La la la, la*, album *Cinquième as*, 2001.

En passant par La Havana on peut entendre des la la la

L'original Style, au-delà du blablabla

Laisse les gars gaga, avec des la la la

« La la la » y devient un substantif désignant un certain type de chanson que le refrain parodie ensuite par un chœur lointain, plutôt enfantin. Or la chanson de MC Solaar est saturée de références à l'enfance, certainement la sienne, des *Pokémon* à Annie Cordy. Les lallations désignent donc elles aussi, à la manière du *Zinzin*, les refrains désuets du passé dont nous croyons nous être libérés et qui ressurgissent pour notre plus grand plaisir. Mais MC Solaar, contrairement à Barbara, les contemporanéise aussi : en quelque sorte, ils deviennent les étalons vers lequel même le style nouveau doit s'incliner pour définir les standards de demain.

La chanson de Michel Rivgache, *Les Mots d'amour*²⁰, interprétée par Edith Piaf, met en place également un jeu de lallations. Mais elles ne constituent pas alors une fin de strophe ou un refrain mais viennent remplacer certains termes déjà entendus dans les premières occurrences de ce refrain ; comme si le texte oubliait certaines de ses phrases et leur trouvait un supplétif commode, ou comme si le locuteur (qui a varié en cours de chanson) trop habitué à dire ces mots n'y prêtaient plus attention... Or de quoi s'agit-il ? De formules d'aveux qu'on a pu dans un premier temps trouver d'une extrême intensité mais qui se sont galvaudées, passant d'une bouche à l'autre, avec plus ou moins de sincérité, plutôt moins d'ailleurs si l'on en juge par le ballet/balai énonciatif. Remplacer les formules usées et conventionnellement lyriques par des *la, la, la*, c'est certainement une manière de pointer l'hypocrisie des locuteurs qui jurent à la personne aimée une fidélité à toute épreuve. Mais rien ne dément tout à fait dans la chanson de Piaf qu'ils fussent sûrs d'eux au moment où l'intensité de leur passion les poussait à s'aventurer sur le terrain des promesses éternelles. Les lallations font aussi comprendre que ce n'est pas seulement lui ou elle qui parle mais qu'il s'agit, comme le signale Barthes²¹, de tout un chacun investi des codes de la passion ; comme s'en aperçoit à la fin la cantrice, c'est « la voix de l'amour » qui s'exprime à travers toutes les voix qui ont prononcé ce refrain, sincèrement et hypocritement, passionnément et mécaniquement. « Je songe que la complaisance à se répéter indéfiniment sans jamais se lasser est un des signes de l'amour, que le propre de l'amour, dans la vie et dans l'art, est de dire et de redire toujours la même chose, de peindre et de repeindre toujours les mêmes sujets ; et je me demande alors si cet univers qui semble se complaire en ses monotones répétitions ne révélerait pas, en ses profondeurs, une dépense infinie d'amour caché, encore plus que d'ambition, suggère Gabriel Tarde²².

Ainsi la répétition dans ce qu'elle a de plus basique, celle du phonème, cette plus petite unité de la langue, dépourvue de signification²³, tout en donnant au matériau des qualités rythmiques, fait entendre, avec désinvolture, les sentiments et opinions de l'émetteur, du chanteur possiblement ; et davantage, rappelle toujours à l'auditeur le fait même auquel il participe : l'écoute et la réception d'un texte chanté²⁴.

²⁰ Pour une analyse très détaillée des enchaînements de strophes dans cette chanson, voir Joël July, « Évidence et trouble en chanson de la parole en différé », Karine Germoni, Claire Stolz. *Aux marges des discours rapportés. Formes louches et atypiques en synchronie et en diachronie*, Academia / L'Harmattan, p. 417-432, 2019, collection « Au cœur des textes ». [Évidence et trouble en chanson de la parole en différé \(hal.science\)](#)

²¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éditions du Seuil, collection « Tel quel », 1977. La déclaration d'amour, moulée sur un modèle de sentimentalité chimérique, se doit d'être exclusive et absolue.

²² Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation* (1895), *Œuvres*, 2^{ème} série, volume 1, « Les empêcheurs de penser en rond », 2001, p. 419.

²³ C'est pourquoi ce lieu élémentaire de la répétition textuelle qu'est le phonème a tant à voir avec la musique. « Or la répétition n'a-t-elle pas en elle-même une fonction musicale ? C'est d'ailleurs en cela que la musique n'est pas un langage : la répétition n'est pas une redite, c'est une reprise. Dans ces conditions, si une structure rythmique ne peut être réellement saisie que par sa réitération, et que le compositeur choisit précisément de ne jamais la réitérer dans son œuvre, il ne reste plus qu'une solution à l'auditeur : réécouter la pièce, jusqu'à s'imprégner de cette structure. Autrement dit : c'est l'auditeur lui-même qui, de gré ou de force, crée la répétition. » (Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison*, éd. Kimé, 2000, p. 202)

²⁴ Pour un prolongement de cette réflexion : Joël July, « Les échos phoniques dans la chanson », Colloque « Figures et

Le morphème

Nous pourrions également retrouver cette fonction mélodique dans des répétitions de mots²⁵ que la syntaxe ne prévoit pas, sauf bégaiement involontaire, de répéter. Et Barbara nous en avait presque donné l'intuition. Si la grammaire d'une langue permet de pouvoir dupliquer les éléments qui sont le plus autonomes, et donc détachables (vocatifs, apostrophes²⁶, adverbes, interjections, mots-phrases), il est en revanche une manière de marcher à l'encontre du bon usage, c'est lorsque le locuteur répète à l'identique des parties du discours transitives voire atones. Citons le cas du verbe conjugué dans une chanson de Vianney²⁷ :

Et tournent, tournent dans ma tête / Les images du long métrage

Ou citons celui d'une préposition dans une chanson de Michel Berger²⁸ :

Je m'en irai courir dans le paradis blanc
Loin des regards de haine
Et des combats de sang
Retrouver les baleines
Parler aux poissons d'argent
Comme, comme, comme avant

Bien sûr, au-delà de l'effet rythmique, l'itération du verbe *tourner* mime l'obsession du chanteur de Vianney qui remâche ses déceptions amoureuses ; bien sûr, la répétition de la conjonction *comme* fait deviner l'espèce de zénitude et de finitude chimériques à laquelle se livre le chanteur de Michel Berger. Et c'est effectivement parce que ces maladresses se justifient ainsi, psychologiquement, que nous les excusons et tout au contraire les savourons. Jugée malvenue en discours informatif, jugée stylistiquement maladroitement dans l'écrit scolaire quand elle est perçue comme un symptôme d'indigence lexicale, la répétition lexicale donne à entendre en contexte poétique les troubles, les envies, les sentiments du locuteur. Elle est une sorte de faille par laquelle il nous laisse pénétrer ce qu'il ne chante pas aussi franchement. S'instaure alors une dichotomie entre une répétition qui insiste et qu'on peut penser volontaire et calculée, et une répétition farfelue, qui confine à l'absurde ou à l'écholalie, qui se donne pour involontaire et délivre partant sur le chanteur, le trahissant en quelque sorte, une information plus indirecte²⁹. Comparons dans le corpus des zinzins ces deux chansons très prestigieuses de l'époque de l'entrée en scène des chanteurs poètes. D'abord chez Charles Trenet :

Longtemps, longtemps, longtemps / Après que les poètes ont disparu³⁰

Signifiante en début de chant, motivée par un crescendo rythmique, cette épizeuse³¹ de l'adverbe

contextualisation ” 3-5 octobre 2013 / Nice Sophia-Antipolis, Geneviève Salvan et Lucile Gaudin (coord.), octobre 2013, Nice, France. [Joël JULY \(archives-ouvertes.fr\)](http://archives-ouvertes.fr).

²⁵ Un mot qui est une réalisation graphique est d'abord une réalité sémantique, autonome, constituée de plusieurs morphèmes ou parfois, couramment, un seul.

²⁶ Ainsi dans la chanson *Lucie* de Pascal Obispo (album *Superflu*, 1997, paroles de Lionel Florence), le prénom de la dédicace est systématiquement redoublé tout au long de la chanson. Et dans *Etienne* de Guesh Patti (tube de 1987, écrit par la chanteuse, qui sera repris en 1988 sur l'album *Labyrinthe*), le prénom titre est en attaque de strophe triplé....

²⁷ Vianney, *Je m'en vais* (album *Vianney*, 2016).

²⁸ Michel Berger, *Paradis Blanc* (album *Ca ne tient pas debout*, 1990).

²⁹ Voir Joël July, « Les échos phoniques dans la chanson », article cité, notamment les remarques sur *Papaoutai* de Stromae.

³⁰ Charles Trenet, *L'Âme des poètes* (1951).

³¹ L'épizeuse est une figure de style fondée sur la répétition contiguë d'un même terme sans mot de coordination. Figure majoritairement utilisée à l'écrit, elle peut néanmoins intervenir à l'oral (à distinguer dès lors du bégaiement) et a pour but de produire un effet d'emphase ou d'insistance (intéressante définition de Wikipedia pour les valeurs de base que le site attribue au procédé). Evidemment, en poésie, on peut toujours la soupçonner d'être une commodité métrique : on répète pour satisfaire le numérisme des vers, ici 8 syllabes puis 14 syllabes : « J'aime flâner sur les grands boulevards / Y a tant de choses, y a tant de choses, y a tant de choses à voir » (*Les Grands Boulevards*, texte de Jacques Plante, 1951,

temporel démontre ce qu'elle désigne et prépare, elle souligne la longueur de l'empan et accentue ainsi la valeur mémorielle et la postérité de la parole fredonnée des poètes de la rue³². Dans ce cotexte extrêmement littéraire, la répétition intentionnelle exploite les vertus de la figure de construction très écrite mais elle ne peut pas pour autant s'intégrer dans une stratégie rythmique et musicale qui renverrait à l'oralité ou à un style dévergondé, familier ou méprisant du chanteur poète. La répétition nous semble donc ici délibérément stratégique, ou symbolique, elle ne vise aucunement à mimer le débrillé de la langue. A l'opposé, dans *Si tu t'imagines...*, Raymond Queneau, que Juliette Gréco interprétera magistralement en 1950 avec le cynisme d'une cantrice expérimentée qui conseille, console mais surtout se montre condescendante vis-à-vis de la jeune-fille à laquelle elle s'adresse :

Xa va xa va xa / Va durer toujours
La saisons des za / Saisons des amours
Ce que tu te goures / Fillette, fillette /
Ce que tu te goures³³

Le bégaiement déforme puis reforme des morphèmes étanches, fabrique des contractions par coalescence (*xa va* pour « que ça va »), tronque les unités morphologiques (*des za*). Le langage péjoratif (*se gourer*) déteint sur les mots simples pour donner un ton cavalier et désinvolte : *fillette* pour s'adresser à une jeune femme vraisemblablement. En quelque sorte, ces tics de répétition que Queneau donne à son locuteur le rendent goguenard et persifleur.

Mais la répétition de mots peut aussi avoir une fonction didactique³⁴. Peut-être celle que Queneau lui donne dans certains vers conclusifs : « Allons cueille, cueille, / Les roses, les roses, / Roses de l'amour, roses de l'amour » ; en tous les cas celle que met en œuvre la chanson d'engagement autour des incitations à l'impératif ou au performatif comme *Respire* de Mickey 3D³⁵ ou *Aux arbres citoyens* de Yannick Noha³⁶ ou *J'accuse* de Damien Saez³⁷. Les exemples seraient légion, c'est le cas de le dire ; car, dans le cadre des chansons engagées, la répétition facilite l'exhortation, appuyée par la voix dynamique de l'interprète³⁸. Notons d'ailleurs que les trois titres que nous avons épinglés à propos de la répétition didactique proposent des inflexions différentes pour leur adresse aux destinataires (utilisation ou non du chœur, ton d'évidence ou martèlement, etc.) : celles-ci illustrent au sein d'une même sous-classe (la chanson de contestation), tout ce que la répétition permet malgré le fait que les mots prononcés soient identiques et qu'ils aient la même intention.

Enfin, la répétition de mots, facteur d'isolexisme et d'isotopie, a un indéniable pouvoir d'intensification des émotions et contribue ainsi à la dramaticité de la chanson. On pourrait prendre pour exemple les dénouements très expressifs des chansons de Dalida qui multiplient les occasions de répéter le refrain-titre et offrent la possibilité vocale à l'interprète de produire une surenchère mélodramatique, comme *Je suis malade* ou *Ils ont changé ma chanson* ou *Il pleut sur Bruxelles* ou

interprété par Yves Montand).

³² Poètes de la rue qui utilisent, comme il se doit, l'indicatif derrière la conjonction de subordination *après que* ; ce que même à l'époque de Trenet, une bonne moitié de la population ne respecte plus, subissant la fameuse analogie de la construction au subjonctif avec *avant que*.

³³ *Si tu t'imagines...*, poème de Raymond Queneau paru dans *L'Instant fatal* en 1948, que Jean-Paul Sartre proposera à Juliette Gréco. La musique adjointe est de Joseph Kosma.

³⁴ Les vertus didactiques de la répétition ne sont plus à démontrer tellement celle-ci fait l'objet de préconisations dans les stratégies pédagogiques.

³⁵ Mickey 3D, *Respire*, album *Tu vas pas mourir de rire*, 2002.

³⁶ Yannick Noha, *Aux arbres citoyens*, album *Charengo*, 2006.

³⁷ Damien Saez, *J'accuse*, album *J'accuse*, 2010.

³⁸ Par son format et son mode de diffusion, la chanson a indéniablement la possibilité de créer une exhortation et parmi tous ses attributs la tendance à la répétition n'est pas la moins efficace : origine populaire, diffusion dans la rue puis à la radio ou en spectacle, stimulation sonore, élan musical, réception par une foule possiblement rassemblée, valeur de propagande car propagation rapide des idées, destination collective du message, mode vocal, facilité de mémorisation des refrains proches de slogans, de toute façon entraînants et à tendance généralisante, possibilité d'être repris en chœur, régime discursif qui implique exclamation, invocation, effet de persuasion sur l'auditoire, etc.

Fini la comédie ou *Ta femme* ou *Pour ne pas vivre seul* ou *Mourir sur scène* ou *Pour en arriver là...* On s'essoufflerait à tous les citer, ces titres longs, de la dimension d'un groupe de mots ou d'une proposition, que les refrains, et notamment en fin de performance, peuvent bisser à loisir et faire réentendre à l'auditeur empathique... S'il y a donc un comique de répétition bien repéré et célébré par l'analyse littéraire, il existe symétriquement un pathétique de répétition, qui joue le rôle d'émulsifiant, de booster émouvant, comme si redire les mots qui pourfendent le cœur de la cantrice permettait de donner au public le coup de grâce. La répétition agit contre la sobriété, le mièvre, le doucereux et provoque l'impression de plainte et de lamento. Dans la chanson de Fréhel, *Où sont tous mes amants* ?³⁹, la question apparaît à la fois au début et à la fin de la strophe (refrain antépiphorique⁴⁰) : si la première occurrence garde toute sa valeur interrogative, sa reprise, à la fin du huitain, s'apparente à un constat désolant, une exclamation de désespoir.

L'énoncé

Mais parmi les lieux de la répétition, il faut appréhender, comme l'a illustré *Le Zinzin*, des structures plus vastes que le phonème ou le mot. Fondée, pour faciliter la mémorisation et la réponse d'un chœur, sur une répartition entre couplets variants et refrain invariant, la chanson a pu au cours de son histoire faire évoluer cette dichotomie pour créer des effets de surprise ou de bouclage (variation du refrain, et notamment final qui sert de clausule), pour atténuer un effet de ritournelle (scie) de la chanson traditionnelle et gagner en poéticité.

Pour autant, une chanson sans refrain, exempte de ce type de redondance, a de tout temps existé et notamment jusqu'à la fin du XIXe siècle où elle cherchait pour modèle la poésie classique. C'est en partie sa commercialisation au cours du XXe siècle qui a instauré un patron plus banal et efficace fondé sur l'alternance des couplets et du refrain : geste de simplification par la reprise du même, que traduit la plupart des mises en musique de poèmes ; Léo Ferré fabrique *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?* non seulement en supprimant ou réorganisant plusieurs strophes du poème de Louis Aragon (« Bierstube Magie allemande », *Le Roman inachevé*, 1956) mais surtout en établissant à partir de deux vers de la 4^e strophe un refrain en distique⁴¹ ; pour un exemple plus récent, citons Ezéquier Pailhès qui reprend dans son album *Mélopée* (2022) un poème de Marceline Desbordes Valmore, « Elégie » (du recueil *Elégies* de 1860) : si le titre n'est pas modifié, plusieurs vers disparaissent et deux quatrains (eux-mêmes recomposés à partir de vers isolés) sont extraits des strophes longues de la poétesse pour jouer le rôle de refrain dans la version chantée⁴². *A contrario*, lorsque la chanson veut imiter le trait poétique, elle évite le refrain, donc la répétition du même ; l'intégralité du texte doit alors y être innovante et originale : n'est-ce pas ce que nous disent les rares époques et modes qui en ont fait l'impasse ? Celle des chanteurs poètes des années 50-60 : prenons alors pour parangon la *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* de Georges Brassens (1966, album 11 : 78 vers, 13 sixains originaux, la seule réitération est celle en bissage à la clausule des trois derniers vers) ; celle du rap conscient aussi bien celui des années 90 que le plus contemporain : à l'exemple de la pièce didactique *Notes pour plus tard* d'Orelsan, si peu chantée, qui termine l'album *La Fête est finie* (2017) et que les divers sites de parole disposent en un couplet unique d'environ 130 vers ou lignes.

Mais n'allons pas trop vite en besogne, le refrain ne constitue pas obligatoirement une sclérose de la chanson (ni même un défaut de poésie). Il ne cherche pas exclusivement le réveil des oreilles et l'invitation à la danse : ce serait le caricaturer. Il peut aussi par le plaisir que l'auditeur prend à le

³⁹ Fréhel, 1935, paroles de Maurice Vandair.

⁴⁰ Un refrain antépiphorique se commence et se termine par le même vers. La chanson imite ainsi la formule médiévale du *ubi sunt* par laquelle les poètes s'interrogent sur la disparition des héros passés dont la mort rappelle les contingences tragiques de la condition humaine. [Ubi sunt — Wikipédia \(wikipedia.org\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ubi_sunt)

⁴¹ Pour un analyse très fouillée des modifications chansonnières que Ferré fait subir aux vers d'Aragon : Stéphane Hirschi, « Ferré, le chant inachevé du roman aragonien », *Textes et contextes* [En ligne], 15-1 | 2020. [Ferré, le chant inachevé du roman aragonien \(u-bourgogne.fr\)](https://www.u-bourgogne.fr/revue/textes-et-contextes/15-1/ferr%C3%A9-le-chant-inachev%C3%A9-du-roman-aragonien)

⁴² [Ezéquier Pailhès - Elégie \(official audio\) - YouTube.](https://www.youtube.com/watch?v=...)

réentendre assurer, comme un fil rouge, l'excitation à découvrir les étapes dont il marque le repos et la mise en attente : ligature entre les informations toujours neuves des couplets, il les met en scène en quelque sorte ; et ce d'autant plus lorsqu'il se permettra de varier lui-même. Alors, la répétition du refrain joue à plein son effet anesthésiant : on croit le reconnaître, des éléments non variants (la musique, l'attaque) nous rassure et pourtant il se déforme sous nos oreilles, fait dévier la mémoire que nous avions de sa précédente occurrence, nous surprend, nous intrigue... Dans la chanson *La Religieuse*⁴³, Georges Brassens compose dix quintils (50 alexandrins) : chaque quintil se termine par un refrain intégré variant qui décrit la réaction de l'entourage de la nonne, nous laissant de plus en plus soupçonner sa perversité. Ce refrain ne répète à l'identique que le premier hémistiche : « Et les enfants de chœur » ; tantôt ils font tinter leur sonnette, tantôt s'agitent, tantôt transpirent pour finir au cinquantième vers par « se masturbe[r] tout tristes », apprenant que la nonne était une ingénue, et l'auditeur comprenant que toute cette description blasphématoire n'était peut-être que le fruit de leurs fantasmes⁴⁴. Ce serait encore plus saisissant dans une chanson comme *Les Amis de Monsieur* de Fragson⁴⁵ : les refrains intégrés aux strophes, bien qu'ils ne varient pas, assurent malgré tout le comique puisque le contexte de leur apparition ménage des différences notables. Il s'agit ici d'une réponse systématique de la « servante » à son patron (« Tous les amis de Monsieur m' l'ont déjà dit ») dont l'interprétation varie selon ce que recouvre le pronom *le* : chacun des refrains s'adapte donc à une situation discursive nouvelle ; que la petite bonne réponde cela à M. Durand quand il la complimente sur son physique n'étonne personne, pas beaucoup plus quand il s'exclame sur la plastique de ses « nichons » ; en revanche il devient dindon de la farce quand il lui dit : « je t'assure [...] que ma femme, tu t'y prends bien mieux » et que la domestique, maligne ou inconsciente, lui annonce par la tournure identique « tous les amis de Monsieur... » qu'il est plusieurs fois cocu, arroseur arrosé. Ainsi, à l'encontre de ce qu'on pouvait penser d'un refrain sans surprise (temps arrêté sur un état des lieux qu'a déjà entériné le refrain initial), la chanson assure par les redondances structurelles et énoncives une partie de son suspense. Car les mêmes mots, même répétés à l'identique, et d'autant plus qu'ils seront performés différemment d'un refrain à l'autre, ne reproduisent jamais la même intention, ils sont chargés d'une occurrence à l'autre, de ce qui a été dit dans leur intervalle, mais bien aussi de la fatigue même ou de l'usure qu'ils entraînent à être redits⁴⁶.

On le voit : même un peu galvaudé, le refrain reste donc une valeur essentielle de la chanson⁴⁷ et tend majoritairement à se maintenir même dans le rap⁴⁸ où il était au début des années 90 moins présent. La chanson impose donc un dispositif particulier et toujours renouvelé qui se met (au mieux et pour le meilleur) au service de sa signification : lorsque le refrain ne varie pas, il crée un

⁴³ Georges Brassens, *La Religieuse*, album 12, 1969.

⁴⁴ Voir le très beau dossier constitué et commenté par Jean-Marc Quaranta qui montre, en exposant une vingtaine de pages des brouillons inlassablement recopiés par Brassens, toutes les hésitations de l'auteur pour constituer ces fins de strophes à la fois redondantes et évolutives, sous la contrainte exigeante de l'alexandrin et de la rime : « *La Religieuse* de Georges Brassens », *Genesis* [En ligne], 52 | 2021, revue coordonnée par Stéphane Chaudier et Joël July, *Chanson*. [La Religieuse de Georges Brassens \(openedition.org\)](http://LaReligieuse.de.Georges.Brassens.openedition.org)

⁴⁵ Harry Fragson, *Les Amis de Monsieur*, (paroles d'Eugène Héros et Cellarius, musique de Fragson et Lucien Del) [1897] (enregistrement de 1906) – Pathé. Cylindre n° 3206. [Fragson - Enregistrements Succès \(dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net\)](http://Fragson-Enregistrements.Succès.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net)

⁴⁶ On s'en apercevrait assez nettement dans une chanson comme *Je passais par hasard* d'Yves Jamait (album *Je passais par hasard*, 2008). Chaque refrain qui justifie le prétexte de l'ami du couple pour sa visite impromptue est parasité par les révélations de maltraitance conjugale qu'il reçoit et nous expose et aucun refrain ne peut alors être chanté de la même voix que le précédent. [yves.jamait.je.passais.par.hasard - Recherche Google](http://yves.jamait.je.passais.par.hasard-Recherche.Google) « Le même mot peut dire deux choses différentes et la même phrase répétée peut avoir un autre sens. De là découle tout le vide proliférant du langage, sa possibilité de dire les choses [...] mais de là découle aussi son pouvoir de faire naître par simple répétition de lui-même des choses jamais dites, ni entendues, ni vues. Misère et fête du Signifiant, angoisse devant trop et trop peu de signes. » (Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, « Le Chemin », 1963, p. 208).

⁴⁷ Pour un prolongement de cette réflexion, voir Joël July, « Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines », *Musurgia* XXIII/1-3 (2016) : ["Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines" \(archives-ouvertes.fr\)](http://Le.refrain.a.à.la.faveur.des.chansons.contemporaines(archives-ouvertes.fr)).

⁴⁸ Inclusion d'un refrain dans le rap commercial qui signe la volonté des chanteurs de rap malgré ce qu'ils disent parfois de formater leurs tubes sur le modèle éprouvé de la chanson de variétés, plus dansante, plus économiquement rentable.

leitmotiv⁴⁹ ; lorsqu'il varie, il instaure une progression temporelle⁵⁰, thématique et dramatique sur laquelle nous reviendrons.

Par une espèce de vase communicant, le mouvement de prolifération des répétitions de morphèmes et répétitions de mot qui s'est accentué dans la chanson moderne, entre Gainsbourg et Souchon, a progressivement limité ces proliférations de grande envergure, répétitions d'énoncés, qui consiste à faire du refrain invariant le modèle unique : d'abord parce que le refrain a eu tendance à se rétrécir à partir de l'après-guerre⁵¹, ensuite parce qu'il a eu tendance à se scinder depuis les années 2010 entre un refrain invariant plutôt court et un pré-refrain proposant tout de même des variations. On en trouverait maints exemples chez Stromae ; préférons illustrer cette composition par un tube de Claudio Capéo, *Ça va, ça va* (album *Claudio Capéo*, 2016) :

A toi la fille qui me rend si dur et si tendre
Qui sait m'parler, quand j'suis barré, qu'j' veux rien entendre
[...]

J'ai parfois l'âme prise
Dans des filets qui me tourmentent
J'ai parfois l'âme grise
Et si ce soir, tu me demandes :

Comment ça va, ça va, ça va, ça va / Sur ma planète
Je te répondrai ça va, ça va, ça va / Comme-ci comme-ça
Les bières, les vins que j' bois / En vain n'ont pas l' goût de la fête
Mais tant qu'on a le cœur qui bat, qui bat / Ça va, ça va

A toi l'ami, le seul homme qui m'a tenu la main
Quand tous les jours j'm'en faisais pour les lendemains
[...]

J'ai parfois l'âme en crise
La joie de vivre, qu'on me la rende

⁴⁹ Dans *Ne me quitte pas* de Jacques Brel (Paris, Éditions Musicales Tutti, 1959), le seul titre constitue le refrain par son rappel entre les strophes. Très bref, il s'étale néanmoins dans une large durée qui hante le monologue du chanteur : « La répétition à 4 reprises des cinq syllabes « Ne me quitte pas », refrain lui-même encore repris de multiples fois par les cinq notes de leur ligne de chant jouées au piano, peut dès lors s'entendre comme la figuration sonore et rythmique de la descente aux Enfers que constitue la chanson. La répétition n'y revêt d'autre sens que d'exprimer, jusqu'à l'absurde presque, le mutisme pourtant inévitable dont il annonce justement le triomphe. » (Stéphane Hirschi, « Chansons d'amour : faire du passage un toujours », Brigitte Buffard-Moret (dir.), *Poésie, musique et chansons*, Presses universitaires d'Artois, 2009, p. 199-210.) Par sa reprise inchangée et inlassable, la supplique fait comprendre qu'elle n'a pas d'issue, que la voix du chanteur sera contrainte de piétiner sa douleur jusqu'à l'épuisement.

⁵⁰ Pour éviter cette interprétation de stagnation, une chanson narrative (et romanesque – voir « Le romanesque en chanson », article de Stéphane Chaudier et Joël July, *Revue des Sciences Humaines*, 2022, Bruno Blanckeman, Catherine Brun (dir.), n° 348 / *Romans et chansons* [Le romanesque en chanson - Archive ouverte HAL](#)) comme *L'Homme à la moto* d'Edith Piaf (texte de Jean Dréjac, 1956) doit user d'un stratagème comme le refrain variant. Commencant par « Il portait des culottes » pour décrire d'abord le personnage, il évolue vers « On trouva sa culotte » après la collision entre la moto et la locomotive. Tout en maintenant musicalement et textuellement le refrain détaché, cette astuce permet à la chanson d'avoir une fin dramatique, la voix effrénée de Piaf et le rythme haletant, dénonçant l'attitude ordalique du mauvais garçon.

⁵¹ « Jusqu'à 1940, c'est l'âge d'or du refrain. Dans notre corpus [près de 2000 chansons], conclut-elle, nous n'avons relevé qu'une trentaine de chansons dépourvues de refrain – sur plus de 500 – ; les autres, on l'a vu, ont pour la plupart un refrain détaché. [...] Après 1950, cependant, le renouveau de la chanson littéraire dans les cabarets rompt avec ces pratiques, l'auteur, qui interprète lui-même ses œuvres devant un public assis [qui peut alors se priver des vertus dansantes d'un refrain], passif, met en valeur son texte, un texte souvent dépourvu de refrain, en tout cas de refrain propre à susciter une reprise en chœur » (Maria Spyropoulou Leclanche, *Le Refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges, PULIM, 1998, p. 302).

Mon bonheur me méprise
Et si ce soir tu me demandes :

Comment ça va, ça va, ça va, ça va / Sur ma planète
Je te répondrai ça va, ça va, ça va / Comme-ci comme-ça
Les bières, les vins que j' bois / En vain n'ont pas l' goût de la fête
Mais tant qu'on a le cœur qui bat, qui bat / Ça va, ça va

Comme on le voit, les couplets (que nous avons réduits) s'adressent comme dans *L'Auvergnat* de Brassens à des personnages vertueux qui ont prêté main forte au chanteur ; le quatrain suivant, pré-refrain, d'une voix moins scandée, sur une mélodie plus fluide, prépare avec des modifications marginales l'échange verbal, plus massif, plus rythmé, et invariant, qui sera le refrain détachable et mémorisable de la chanson. Nous noterons au passage les multiples épizeuxes à valeur rythmique (« qui bat », « ça va »). Alors que la poésie classique raffolait des formes fixes (qui multipliaient les contraintes, gages de littéarité), alors que la chanson du XIXe siècle tombait régulièrement sur des structures qui se ressemblaient, la chanson moderne multiplie les formes : autant de chansons, autant d'agencements discursifs ; et dans ces dispositifs originaux, la répétition prend une importance cruciale.

Ainsi, hors des cas spécifiques de chanson sans refrain, malgré son étiolement au cours des dernières décennies⁵², la répétition énoncive trouve toujours de multiples occasions de contaminer la chanson et des adeptes des boucles comme Gaëtan Roussel peuvent écrire des textes dans lesquels chaque morceau du discours trouvera matière à se faire réentendre :

Aimer sur un seul pied
Sans savoir où poser
Ses lèvres ou ses pensées
Si seulement j'avais
Si seulement j'avais

Aimer mais d'un seul trait
Avoir su proposer
Si seulement j'avais
Si seulement j'avais

Avec le temps fort nécessaire
Avec les yeux sous la lumière
Avec les mains / Ça, c'est les nerfs
Avec le temps fort nécessaire

Avec le temps fort nécessaire
Avec les yeux sous la lumière
Avec les mains / Ça, c'est les nerfs
Avec le temps fort nécessaire

Aimer sur un seul pied
Sans savoir ou poser
Ses lèvres ou ses pensées
Si seulement j'avais

⁵² Voir Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, op. cit., p. 19-40.

Avec le temps fort nécessaire
Avec les yeux sous la lumière
Avec les mains / Ça, c'est les nerfs
Avec le temps fort nécessaire

Avec le temps fort nécessaire
Avec les yeux sous la lumière
Avec les mains / Ça, c'est les nerfs
Avec le temps fort nécessaire

Avec...
Avec le temps fort nécessaire
Avec le temps fort nécessaire
Avec les yeux sous la lumière
Avec les mains / Ça, c'est les nerfs

Avec le temps fort nécessaire
Avec les yeux sous la lumière
Avec les mains / Ça, c'est les nerfs
Avec le temps fort nécessaire
Avec le temps⁵³

Le titre répète celui de Léo Ferré, la chanson elle-même évoque par le double sens du « temps fort⁵⁴ » sa propre musique et cet agacement marqué par la voix grinçante et la rythmique excitée (« ça, c'est les nerfs », à voir peut-être comme un commentaire général de la chanson, une parenthèse surplombante face au regret et au sentiment d'échec à percevoir dans la formule « si seulement »). Les assonances en [s] et autres chuintantes s'accommodent bien du violon d'Arnaud Samuel et contribuent à l'atmosphère très tendue, presque violente, que provoque cette chanson. En même temps, elle semble s'inscrire dans une topique convenue, celle des amours malmenées par l'usure : le refrain est antépiphorique, il est unifié par une rime unique en ère, il s'appuie sur un parallélisme « avec + partie du corps », il est doublé dès sa première occurrence puis quadruplé avec des modifications marginales (interruptions et reprises) en fin de chanson ; le couplet lui-même (première strophe, rime unique en [e]) bisse son dernier vers, puis est repris à l'identique, tronqué, après le refrain ; il est construit sur une anaphore « aimer », le verbe *savoir* est en polyptote, les verbes sont majoritairement à l'infinitif, certainement sous la dépendance de la proposition « Si seulement j'avais » (malgré l'orthographe), elle-même elliptique, comme les refrains qui renvoient en tant que circonstants à une proposition principale, absente, à deviner... L'intégralité de la chanson pourrait, semble-t-il, n'être qu'une seule phrase désarticulée et ressassée, mais toujours incomplète : « Si seulement j'avais su aimer avec le temps...! » En même temps, si elle semble s'inscrire dans une topique lyrique bien repérable, le regret, qui imagine autrement un passé inéluctablement avéré et transforme ainsi l'impuissance et la frustration en la transmission d'un savoir, le sens de la chanson n'est pourtant pas très clair ; comme souvent chez Roussel, la répétition vise à renforcer le caractère énigmatique du propos — et non à le dissiper. On peut marcher, danser, courir *sur un seul pied*, par jeu. Mais aimer ? Quel rapport entre *d'un seul trait* et *sur un seul pied* ? S'agit-il du pied du poème, puisque, de fait, le vers est bref ? Et pourquoi regretter de ne pas « savoir où poser ses lèvres ou ses pensées » ? Le zeugme est fort joli, mais il n'en rend pas pour autant le sens de la chanson plus limpide ; même ambiguïté concernant les mots introduits par la préposition *avec* : *avec le temps* se comprend et se relie à la thématique du regret et de l'expérience. Mais comment passe-t-on de ce sens existentiel (*avec le temps*) aux notations

⁵³ Gaëtan Roussel pour le groupe Louise Attaque, *Avec le temps* (album *Anomalie*, 2016) [Avec le temps Louise Attaque](#).

⁵⁴ Mais faut-il comprendre/entendre la puissance du temps qui passe, ou alors le temps fort, nécessaire en musique, ou encore le temps très nécessaire, où *fort* serait simplement adverbe plutôt qu'adjectif ?

concrètes (*avec les yeux, les mains*) ? Pourquoi ce mot déclenche-t-il le commentaire ironique ou agacé : *Ça, c'est les nerfs* ? La chanson exhibe ses lacunes : la locution *avoir su proposer* est orpheline de son complément. Pire : *si seulement j'avais* termine (sans la conclure) la strophe. *Avais aimé* ? Mais le texte dit bien d'abord *aimer*, le juxtapose à *avoir su*, faisant entendre l'ordre intime que le chanteur et nous tous avec lui nous donnons à nous-mêmes ...

La répétition (signe d'un excès, d'un trop) contraste avec l'ellipse ou le manque. Elle devient une marque poétique de la perplexité, récurrente mais jamais surmontée, comme si la tragédie intime du chanteur, trop lourde à porter, ne pouvait que se libérer dans un ressassement aporétique, faute de s'expliquer ; le langage-répétition serait alors ce qui révèle sans soulager ; il trahit le symptôme plus que sa traversée. Le malaise se dit, se répète — lancinant et sans fin, sans solution. Roussel pratique un art qui refuse la sublimation au nom de l'expressivité — mais sans dire explicitement de quoi cette expressivité est le nom. Avec Roussel, nous voici conduits à l'opposé de la poétique populaire du zinzin..., ce qui prouve la plasticité du genre chanson.

Conclusion : la répétition comme assise du style populariste en chanson

Le zinzin ne serait-il alors que la mise en œuvre de ces ratiocinations des chanteurs, que la voix disloque (obsession ou ludicité⁵⁵) et que la musique permet de faire tourner en boucle ? Finalement, à près de 50 ans d'intervalle, *Le Zinzin* de Barbara et *Avec le temps* de Louise Attaque feraient d'une manière identique, pour des effets diamétralement opposés, fonctionner à plein régime le procédé rhétorique de la répétition⁵⁶.

Cette temporalité de la ritournelle, du zinzin (comme on l'a vu dans la chanson de Barbara, qui en fait l'éloge tout en l'évoquant avec une distance teintée d'ironie), sempiternellement répétée, bégayante, pour toujours inaccomplie, cette cyclicité se met donc en tension, par l'évolution des couplets, la progression narrative, la dramatisation des sentiments, les effets de suspens, et quelquefois la variance du refrain détaché, avec une temporalité linéaire (voire en crescendo) qui programme l'arrêt du texte et des notes de musique au bout de trois minutes. C'est la théorie du « temps compté » que Bruno Joubrel définit dans *La Chanson en lumière*⁵⁷ : l'auditeur reçoit l'alternance des couplets et du refrain, les parallélismes des strophes⁵⁸ (et ainsi dans les comptines), les jeux anaphoriques ou épiphoriques (qui peuvent s'apparenter à des refrains intégrés) comme des jalons qui lui donnent la perception de cette avancée inexorable des événements et des sentiments. C'est d'ailleurs peut-être l'un des critères de la valeur d'une chanson que cette impression que quelque chose est mis en attente, que quelque chose serait à découvrir, qu'un retournement s'opérera, que tout n'y est pas plié et acquis dès le premier refrain. Ainsi l'exemple de *La Religieuse* de Georges Brassens nous a montrés combien les jalons du refrain (notamment variant) mettent l'auditeur en expectative d'une chute qu'il sait par avance désopilante (des personnages comme une « bonne sœur » et des enfants de chœur ne sauraient chez Brassens fabriquer un drame). Evidemment, le public n'est pas dupe, le refrain lui permet de voir venir une issue : c'est en parfaite connivence avec l'auteur et son interprète qu'il se laisse porter par les événements et les

⁵⁵ Il serait un peu scandaleux de terminer un article sur la répétition en chanson sans évoquer le nom de Bobby Lapointe : c'est fait. Dans la même veine, écoutons la chanson *Non-dits* (2005), proposée par Olivia Ruiz sur l'album *La Femme chocolat*, interprétée en duo avec Christian Olivier (auteur du texte et membre du groupe des Têtes raides) [Olivia Ruiz – Non-dits Lyrics | Genius Lyrics](#)

⁵⁶ « Elle [la chanson] n'est même à la limite que ça : une force de répétition qui croît à force de répétition. » (Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, op. cit., p. 26)

⁵⁷ Stéphane Hirschi (dir.), *La Chanson en lumière*, Lez Valenciennes n° 21, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997.

⁵⁸ Voir les superbes parallélismes de la chanson *Le Métèque* de Georges Moustaki (1969) pour un exemple du corpus de la revue.

informations que le texte délivre. Rien de moins naturelle peut-être que cette conspiration des éléments répétés de la chanson pour assurer la mise en branle du chant, la mise en ordre de l'intrigue, la mise en œuvre du suspense, la complicité avec l'auditeur et sa claque finale⁵⁹.

Au point où nous en sommes, la répétition, figure souveraine de la chanson, pourrait être à la fois l'élément le plus factice qui soit, celui de son artificialité (par excellence, la complexité des multisyllabiques⁶⁰, appuyées par la scansion) – et de sa poéticité -, mais aussi la figure qui peut mimer le naturel authentique du discours (qui, improvisé, bégaie, tâtonne, hésite), donc accentue son aspect populariste⁶¹. Ce que nous appelons le popularisme de la chanson française contemporaine, ce serait un moyen terme entre une parole qui cherche le spontané et une attitude poétique qui réinvente le langage, en l'exposant. Pour en juger, il suffit de remarquer dans un texte de chanson ce qui le rend immédiatement accessible, familier, et que la mélodie et l'interprétation rendront d'autant plus facilement mémorisable tout en le sublimant. Or dans cette tension qu'elle engendre, entre discours familier (réputé incolore ou banal à force d'être courant, anonyme) et mise en saillance du matériau verbal (recherche de la singularité, de la performance expressive ou du « style »), la répétition contribue activement au popularisme : par elle, le style y est tout prêt à mimer le naturel et déjà à s'épanouir vers la fonction poétique, tout prêt à être oralisé par l'interprétation du chanteur et déjà chargé d'équivoque ou d'implicite sur la page où le texte s'est écrit.

La répétition de la chanson et dans la chanson s'inscrit alors contre les complications du langage⁶² (tropes, images, métaphores, symboles, de la poésie traditionnelle et notamment de la manière dont elle va évoluer à la fin du XIXe siècle). Le dialogue saugrenu entre Brigitte Fontaine et Areski Belkacem dans *C'est normal*⁶³, chargé des scories de la conversation courante, nous endort dans le confort d'un discours sans logique argumentative, avec des personnages décalés, soit naïf, soit autiste, pour mieux nous cueillir en dénonçant les marchands de sommeil et le jugement bourgeois sur les improductifs. Ce serait le versant antipoétique de la répétition, celle qui se met au plus près

⁵⁹ D'autant que la littérature, la poésie écrite ne peuvent pas rendre prévisible la répétition alors qu'en chanson la première occurrence peut déjà avoir été accentuée par la voix du chanteur et les deux occurrences ainsi appuyées rendent alors le jeu d'écho d'autant plus visible/audible. On pourra en juger avec les procédés de paronomase très élaborés de la génération des rappeurs depuis les années 2000. Dans ce début du titre de Nekfeu *Risibles Amours* (2015, album *Feu*, paroliers : Clément Loubens / Eliott Pullicino / Ken Samaras / Louis Courtine / Pierre Moerlen), inspiré du recueil de Milan Kundera (nouvelles écrites entre 1959 et 1968 et publiées en 1970), les phonèmes, qui seront quelques syllabes plus loin plusieurs fois répétés, sont dès la première inscription articulés pour prévenir l'auditeur qu'ils feront l'objet d'une itération ; nous soulignons :

Je ne me sens jamais aussi seul que quand la fête bat son plein
Pour séduire les filles, tout peut marcher sauf être un garçon bien
Évidemment, la vie d'amant me fait l'effet d'un vide en moi
Suffit d'un manque, et mes envies démentes dévient vers les filles d'avant

⁶⁰ La multisyllabique est un polyphonémisme, c'est-à-dire la mise en écho de plusieurs phonèmes consécutifs. Comme nous venons de le voir dans l'exemple de Nekfeu, l'idée de polyphonémisme (nous empruntons le mot à Stéphane Chaudier qui l'a créé) montre que les sons de la langue sont traités comme des groupes de notes de musique. C'est donc une technique qui consiste non pas à faire rimer une syllabe à la fin d'un vers, comme en poésie classique, mais à faire se répondre 2, 3, 4 phonèmes (et syllabes) au sein d'un énoncé dans le même ordre. Le procédé est donc à la fois proche de la paronomase et de la rime équivoquée en investissant plusieurs espaces des vers et pas forcément la seule homophonie finale. La multisyllabique peut avoir l'artificialité d'un virelangue absurde. Pour le coup, la langue se met en spectacle dans toute la virtuosité avec laquelle l'auteur l'a manipulée. <https://hiya.fr/2022/01/18/vas-y-analyse-mes-rimes/>

⁶¹ Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire », Gilles Bonnet. *La Chanson populittéraire*, Kimé, p. 293-308, 2013, Les Cahiers de Marge [Comment la chanson ré-enchant le populaire HAL](#)

⁶² « C'est tout à fait différent de ce qu'on appelle la poésie, qui est faite pour être lue ou dite [...]. Quand on écrit pour l'oreille, on est quand même obligé d'employer un vocabulaire un peu différent, des mots qui accrochent l'oreille plus vite... Bien qu'on l'ait aussi avec le disque, le lecteur a plus facilement la possibilité de revenir en arrière. » Georges Brassens, « Table ronde du 6 janvier 1969, Brel, Ferré, Brassens », Chorus, n°36, p. 142.

⁶³ Brigitte Fontaine, *C'est normal*, album *Je ne connais pas cet homme*, 1973.

du matériau brut de la langue dans ses ratés⁶⁴. A l'inverse, dans *Le Plat Pays* de Jacques Brel⁶⁵, les trois premiers vers proposent quatre occurrences du mot *vague* :

Avec la mer du Nord / Pour dernier terrain vague
Et des vagues de dunes / Pour arrêter les vagues
Et de vagues rochers / Que les marées dépassent [...]

Or zèle de styliste, les quatre occurrences, ainsi rapprochées en quelques syllabes harmonieuses, sont toutes des emplois différents (en fait des homonymes et une métonymie) : les « vagues » marines du vers 2 (l'étymon est scandinave) sont l'élément propre d'un emploi imagé au même vers « les vagues de dune ». L'adjectif *vague* adjoint et postposé au nom *terrain* désigne le caractère vacant d'un espace (il vient du latin *vacuus*) ; l'adjectif *vagues* adjoint et antéposé au nom rocher désigne le caractère imprécis d'un objet (il vient du latin *vagus*). Pour autant, ce perfectionnisme brélien n'est pas fait pour impressionner un public érudit et féru d'étymologie ; la répétition, c'est sa principale vertu, et la raison pour laquelle la chanson peut sans risque l'utiliser à tous les étages, fait glisser le fait poétique, l'infiltrer dans la fluidité du discours, le naturalise en quelque sorte.

⁶⁴ Pour autant, comme nous l'avons montré, ces maladroites sont autant de signes de proximité que l'on adresse au public. Si ce n'est la langue qui se met en spectacle, c'est le chanteur qui se met à nu et atteint alors aussi une dimension poétique. Ben Mazué nous parle du deuil de sa mère dans le titre *Des nouvelles* (album *Paradis*, 2^e édition, 2020), il s'adresse directement à elle. Nous soulignons les redondances antipoétiques qui déchirent le cœur, répétitions qui gauchissent le style pour justement ne pas le faire tomber dans l'artifice :

Dix ans que t'es morte
Je dis pas "partie", moi, je dis "morte"
Je dis pas "s'en est allée"
Je dis pas "disparue"
Je dis "morte", "enterrée"
C'est pas moche, c'est ainsi
C'est la vie de n'être plus.
[...]
J'aimerais bien qu'tu voies les concerts
Y a du monde, c'est pas comme avant
Déjà qu'à l'époque t'étais fière
Alors qu't'étais toute seule devant, ou presque
On fera des Grand Théâtre cet hiver
Et des Zénith au printemps
J'ai les cheveux longs comme un chanteur
J'fais des selfies comme un chanteur

[Ben Mazué - Des nouvelles \(Clip\) - YouTube](#)

⁶⁵ Jacques Brel, *Le Plat Pays*, album *Les Bourgeois*, 1962.